

Grażyna Lewandowicz-Bocian

Konstanty Balmont i secesja

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 1, 51-63

1977

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Konstanty Balmont i secesja

Grażyna Lewandowicz-Bocian

Secesją nazywano styl, którego rozkwit przypadał na ostatnie lata XIX i pierwsze lata XX wieku. Okresem największego rozkwitu secesji były lata 1895—1905 (dlatego Francuzi nazywali go niekiedy „style 1900”), a jego punktami kulminacyjnymi — Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku oraz Wystawa Architektury i Zdobnictwa w Turynie w 1902 roku¹. W tych latach secesja wykazywała niezwykłą dynamikę i ekspansywność, cieszyła się powodzeniem niemal w całej Europie i wielu krajach obu Ameryk. Ale już w następnych latach miał miejsce gwałtowny jej schyłek². Była ona wszakże zjawiskiem w każdym razie ogólnoeuropejskim. Główne jej ogniska znajdowały się w Glasgow, gdzie w ostatnich latach XIX wieku działała grupa szkockich architektów i artystów wewnątrz z Charlesem Rennie Mackintoshem na czele; w Brukseli, gdzie tworzył Victor Horta i Henry Van de Velde; w Paryżu — Hector Guimard i Charles Plumet, Louis Majorelle i Rene' Lalique, malarze i graficy Henry de Toulouse-Lautrec i Pierre Bonnard. W Monachium od 1892 roku istniało towarzystwo „Münchener Sezession” i od 1896 roku ukazywały się czasopisma „Jugend” i „Simplicissimus”, których współpracownikami byli między innymi rysownicy tej miary co Thomas Theodor Heine i Olaf Gulbransson; wreszcie w modernistycznym Wiedniu, w którym od roku 1897 istniało towarzystwo „Wiener Sezession”, a od 1898 roku wychodziło czasopismo „Ver Sacrum” pod koniec XIX wieku i na początku XX wieku przewodził Gustaw Klimt. W Niemczech mniejsze ogniska secesji znajdowały się ponadto w Berlinie, Weimarze, Darmstademie. W Darmstademie ukazywało się jedno z ważniejszych pism tego okresu „Deutsche Kunst und Dekoration”. W Rosji głównym ośrodkiem secesji była Moskwa, w której tworzyli architekci Leonid Kiebuszew, Fiodor Schechtel i Iwan Fomin oraz malarze Michaił Wrubel

¹ M. Wallis: *Secesja*, Warszawa 1967, s. 5.

² S.T. Madsen: *Sources of Art Nouveau*, New York 1955, s. 442—443 uważa, że schyłek ten zaczął się już po 1900 roku. Popularność, jaką styl cieszył się w Paryżu w 1900 roku, zmalała w dwóch następnych latach. W Turynie w 1902 roku było już jasne dla każdego, że styl osiągnął swój szczyt i miał się ku upadkowi.

i we wczesnym okresie swej twórczości Wassily Kandinsky. W Polsce głównym ośrodkiem secesji był Kraków, gdzie od 1897 roku wychodziło czasopismo „Życie” i od 1901 roku rozwijało swą działalność towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”. Tutaj rysowali i malowali, projektowali i wykonywali wnętrza, polichromie, witraże, winiety i okładki książek Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Jan Bukowski, Józef Czajkowski, Karol Frycz i inni.

Secesja w założeniu była stylem międzynarodowym. W każdym kraju nawiązywała ona do miejscowych tradycji artystycznych i niekiedy również do rodzimej sztuki ludowej. Tak na przykład secesja francuska — do stylu Regencji i Ludwika XV, secesja wiedeńska lub monachijska — do baroku austriackiego lub bawarskiego. Twórcy polskiej i rosyjskiej secesji sięgali do folkloru. Wskutek tego styl ten przybrał w poszczególnych krajach postać odrębną, ulegając zróżnicowaniu narodowemu³. Secesja programowo zerwała z naśladownictwem przeszłości i proklamowała prawo każdej epoki do własnej sztuki. W malarstwie, rysunku i grafice secesyjnej znajdowały nieraz wyraz stany depresyjne i nastroje pesymistyczne inteligencji i cyganerii artystycznej fin-de-siecle'u, na przykład nastrojów grozy i lęku, obsesja śmierci u wczesnego Edwarda Muncha. Samemu powstawaniu secesji towarzyszyło jednak radosne poczucie narodzin nowego stylu. Stąd afektacja, jaką nadawano określeniom „nowy”, „nowoczesny” w takich nazwach secesji, jak „Art Nouveau”, „Der neue Stil”, „Moderne style”, „Modiernismo”, „Modierna”.

Całą twórczość artystyczną końca XIX i początku XX wieku cechowała skłonność do zniesienia granic między poszczególnymi rodzajami sztuki. Dlatego twórcy przełomu XIX i XX wieku nie tylko nie akcentowali odrębności uprawianej przez siebie dziedziny sztuki — lecz przeciwnie — wręcz doszukiwali się analogii, różnego rodzaju związków pomiędzy nie tylko jakościami fonicznymi i wizualnymi, ale i wrażeniami węchowymi (woniami) i nastrojami. Granice szczególnie zacierały się między sztukami plastycznymi i poezją. Zespoleniu temu miało służyć wprowadzenie do malarstwa, grafiki lub zdobnictwa napisów o charakterze poetyckim. Prekursorami tej tendencji byli prerafaelici angielscy i Paul Gauguin. Liczne dzieła malarstwa i grafiki secesyjnej służyły także jako ilustracje określonych utworów literackich: legend, poematów, dramatów. Aubrey Beardsley ilustrował *Śmierć Artura* Thomasa Mallory'ego, *Salome* Oskara Wilde'a, Charles Mackintosh — *Siedem księżniczek* Renne Maeterlincka, Stanisław Wyspiański — *Iliadę*. Wielu grafików secesyjnych — Henry Van de Velde, Stanisław Wyspiański — umieszczało jako akompaniament nastrojowy na kartach książek lub czasopism obok

³ S.T. Madsen: cp. cit., s. 431, rozróżnia cztery główne aspekty secesji, uwarunkowane do pewnego stopnia przez podłoże narodowe: „an abstract and plastic conception of form especially widespread in Belgium; a linear and symbolic aspect, notably in Scotland; a floral and markedly plant-inspired style in France; and a constructive and geometrical one in Germany and Austria”.

wierszy lub prozy poetyckiej — winiety, przeważnie o motywach kwiatowych; nagłówki, przerywniki, końcówki. W sztuce europejskiej przełomu XIX i XX wieku te tendencje nie mogły również nie oddziaływać na sztukę rosyjską. Przyjrzyjmy się zatem, jakie zjawiska na gruncie kultury Rosji w tym okresie korespondowały z ogólnoeuropejskimi tendencjami sztuki z literaturą włącznie.

W 1899 roku Sergiusz Diagilew zaczął wydawać w Petersburgu starannie opracowane graficznie i bogato ilustrowane czasopismo „Mir Iskusstwa”, poświęcone sztukom plastycznym, poezji i w pewnej mierze muzyce i teatrowi. Ukazywało się ono stosunkowo nędźdugo, bo do 1904 roku. Głosiło ono kult sztuki i artysty. Redaktora pisma, Sergiusza Diagilewa, i współpracującego z nim malarza i teoretyka sztuki, Aleksandra Mikołajewicza Benois, pasjonowało wszystko, co było nowe i żywotne w ówczesnej sztuce zachodniej; nie tylko impresjonizm, w Rosji podówczas jeszcze mało znany, ale również postimpresjonizm i secesja. Artyści zgrupowani wokół pisma „Mir Iskusstwa” wykazywali powiązania z secesją. Łączyło ich z nią wyrzeczenie się efektów iluzjonistycznych, doniosła rola linii i sylwety, śmiała stylizacja kształtów i barw, a także hasło syntezy różnych sztuk. Z grupą „Mir Iskusstwa” związany był Wassily Kandinsky i Michał Wrubel. Ich działalność artystyczna w tym okresie miała wyraźnie charakter secesyjny. Secesja łączyła się często w Rosji z elementami innych stylów, na przykład z formami architektury starorosyjskiej; kiedy indziej łączyła się z klasycznym stylem Ludwika XVI lub stylem Cesarstwa. Powstawała wtedy, jak to właściwie określił Mieczysław Wallis ⁴, „umiarkowana odmiana secesji, znana pod nazwą modernizowanego empiré'u rosyjskiego”. Wprawdzie sztuka modernistyczna końca XIX wieku i początku XX w całej Europie była ucieczką od świata wytworzonego przez technikę nowoczesną, od szpetoty miast przemysłowych, od jałowości i nudy powszechnego, mieszczańskiego stereotypu życia, od narastających konfliktów społecznych. Nigdzie jednak aktualna rzeczywistość polityczna i społeczna nie była tak ponura, przytłaczająca jak w Rosji carskiej i nigdzie postawa eskapistyczna nie zaznaczyła się w pewnych odłamach sztuki tak wyraźnie jak tutaj. Ucieczka od rzeczywistości aktualnej przybrała w sztuce rosyjskiej, zwłaszcza w malarstwie i poezji, postać ucieczki w nierzeczywistość, w fantastykę, w świat marzenia, baśni, legendy. Za pośrednictwem czasopism takich, jak: „Mir Iskusstwa”, „Siewiernyj Wiestnik”, „Zołotoje Runo”, dokonana się recepcja europejskich tendencji modernistycznych i symbolistycznych do literatury rosyjskiej, dając w rezultacie trzeci podstawowy — obok symbolizmu francuskiego i moderny środkowoeuropejskiej — rosyjski wariant modernizmu. Było to więc dążenie do stworzenia literatury zrywającej z XIX-wiecznym realizmem, szczególnie widoczne w symbolizmie i teoriach „sztuki dla sztuki”

⁴ M. Wallis: op. cit., s. 135.

ki”); problem bohemy jako wzoru zachowania się artysty wobec skłóconego z nim środowiska filistrów. Do symbolizmu, a tym samym modernizmu francuskiego szczególnie nawiązywali poeci rosyjscy około roku 1900, zasilając swój dorobek licznymi i znakomitymi przekładami. Tego rodzaju charakter nosiła między innymi twórczość Walerego Briusowa. Szczególnym jednak piętnem modernizmu zachodnioeuropejskiego nacechowana była poezja Konstantego Balmonta, który olśnił czytelników nowością formy i siłą ekspresji poetyckiej, obrazowaniem zespalającym w artystyczną jedność motywy, wrażenia, nastroje i kolory, niekiedy wyrafinowaniem i sztucznością uwydatniającej swą niezwykle osobowość.

Twórczość poetycka symbolisty rosyjskiego była kontrowersyjnym zjawiskiem artystycznym. Wśród badaczy jego liryki ustaliły się dwie zasadnicze, przeciwstawne sobie tendencje. Rzecznicy jednej z nich występowali z pozycji programu literatury społecznikowskiej, negatywnie wypowiadali się o poecie, zarzucali mu amoralizm estetyczny, przesadny kult indywidualności i piękna, ucieczkę od życia w świat marzeń, sztuczność i rezonerstwo typowe dla dekadentyzmu.

Takie stanowisko przyjęli Piotr Grimiewicz (Piotr Jakubowicz), Aleksander Bogdanowicz⁵, Jurij Bieliajew⁶ i Marina Cwietajewa⁷. Skrajnie różne opinie głosili krytycy i badacze należący do drugiego ugrupowania — przychylnego Konstantemu Balmontowi. Byli to między innymi Maksym Gorki⁸, Walery Briusow⁹, Seweryn Poliak¹⁰ i Władimir Orłow¹¹. Podkreślali oni zgodnie, że Balmont dał się poznać jako wytrawny mistrz instrumentacji wiersza, znakomity twórca nastroju, w którego poezji znalazła odzwierciedlenie barwność i zmienność świata.

Badacze przypisywali Balmontowi odegranie ważnej roli w rozwoju nowej rosyjskiej kultury poetyckiej początku XX wieku. Ich opinie dowiodły, że artyście, czerpiącemu z zasobów środków stylistycznych symbolizmu, nie obcy był modernistyczny nurt, który wystąpił zarówno w poezji, jak i w sztukach plastycznych około 1900 roku pod nazwą „secesja” w plastyce i „modernizm” w literaturze, głoszący jedność wszystkich dziedzin sztuki i gwarantujący przełamanie w literaturze końca XIX i początku XX wieku starych norm w imię poezji „żywej”. W podsumowaniu wypowiedzi na temat sztuki poetyckiej Konstantego Balmonta dodać należy, że chociaż badacze poświęcili nieco miejsca dorobkowi artysty, wyraźnie zabrakło jakichkolwiek analiz dotyczących związków jego twór-

⁵ W.W. Worowski: *V nocz' posle bitwy. O burżuaznosti modiermistow*, [w:] W.W. Worowski: *Literaturno-kriticzeskije stat'i*, Moskwa 1956, s. 56.

⁶ O. Łarmin: *Modernizm protiv czelowieka i czelowiecznosti*, [w:] *Sovietskij chudożnik*, Moskwa 1965, s. 35.

⁷ M. Cwietajewa: *Proza*, New York 1953, s. 260.

⁸ M. Gorki: *Pol Werlen i diekadienty. Razruszenije licznosti*, t. 23—24, Moskwa 1913, s. 354, 400.

⁹ *Pis'ma W.J. Briusowa k P.P. Piercowu*, Moskwa 1927, s. 78.

¹⁰ S. Poliak: *Srebrny wiek i później. Szkice o literaturze rosyjskiej*, Warszawa 1971, s. 249—251.

¹¹ W.N. Orłow: *Balmont*, [w:] *Stichotworienija*, Leningrad 1969, s. 3—14.

czości z secesją. Aczkolwiek oddziaływanie secesji jako stylu na różne rodzaje sztuki jest wyraźne, to jednak ten obszar wpływu kultury modernistycznej na poezję Balmonta nie został do tej pory opracowany. Nasza praca jest pierwszą próbą wskazania powiązań poezji Konstantego Balmonta z secesją. Wskazanie związków z secesją można zrekonstruować na podstawie konkretnego materiału — tekstów poetyckich oraz prac typu teoretycznego, dotyczących samego zjawiska określonego mianem secesji. Rozważania te pozwolą nam wyjaśnić, w jakim stopniu świadomość poetycka symbolisty rosyjskiego Konstantego Balmonta uległa zafascynowaniu malarstwem secesyjnym, i z jakich środków stylistycznych secesji skorzystał poeta w swoich wierszach. Wpływ malarstwa secesyjnego na twórczość poetycką artysty najlepiej i najwyraźniej można prześledzić w poezji lat 1896—1903, kiedy związki te zdają się być najsilniejsze i najwyraźniejsze.

Konstanty Balmont był twórcą, który znalazł w sobie dość śmiałości, by odrzucić obowiązujące dotychczas ideały estetyczne i stworzyć nową poezję. Eksperymenty formalne, których dokonał, nie były wszakże za przepaszczeniem odkryć wielkich poprzedników; przeciwnie, korzystał z nich stale (choć w indywidualny sposób), udowadniając, że właśnie w jego poezji ukryte były zalążki nowego stylu, których oni nie zdołali sobie jeszcze uświadomić.

Urzeczony malarstwem secesyjnym odrzucił Balmont zdecydowanie neoromantyczny patos, eklektyzm i historyzm w swoich utworach. To odejście od imitowania form minionych poezji XIX wieku i osiągnięcie znacznej swobody twórczej było niezaprzeczalnie postępowym rysem jego twórczości. Tę „wolność” uzyskał poeta przez przełamanie akademickich kanonów i neoromantycznej tradycji. Na wzór malarzy secesyjnych artysta w swoich utworach nawiązywał do piękna natury, a w szczególności form roślinnych i zwierzęcych zbliżonych w swoim kształcie do spirali. Podpowiadały one artyście określone stany emocjonalne i podkreślały podobieństwo z płynnymi, ruchliwymi, stale zmieniającymi się obrazami przyrody. Może właśnie dlatego formy te były szczególnie ulubione przez malarzy i architektów i stały się na przełomie XIX i XX wieku bardzo powszechne — stały się charakterystycznymi elementami ornamentów, otrzymując różnorodną formę stylistyczną. Wśród odmian kwiatów występujących w liryce Konstantego Balmonta znalazły się szarotki, orchidee, tuberozy — szczególnie lubiane przez artystów secesyjnych ze względu na ich kształty jak i egzotyczny rodowód — gdyż były to kwiaty pochodzące z dalekich krajów „[...] жёлтые шапочки нежной мимозы, тень кипарисов, фиалки — неземные цветы [...]”¹². Bardzo oryginalnym pomysłem Balmonta było wprowadzenie po raz pierwszy do poezji rosyjskiej pospolitych kwiatów pól, łąk i lasów przede wszystkim środkowoeuropej-

¹² K. D. B a l m o n t: *Słichotworienija*, Leningrad 1969, s. 229.

skich. Były to irysy, malwy, nasturcje, powój, jaskier, słonecznik, mak, rumianek, tatarak i sitowie:

„Ландыши, лютики, [...]
 Луг расцветающий [...]
 Желто-оранжевый дремлющий хмель,
 Дрожание качели,
 Колокольные призывы,
 Над ручьем уснувшим нвы [...]”¹³

„[...] Мне хочется снова дрожащей качели,
 В той лиловой роще, в деревне родной,
 Где утром фиалки во мгле голубели,
 Где мысли робели так странно весной.”¹⁴

Jednak w świecie roślin szczególnie zaciekawiają poetę (choć i inne występują również) tajemnicze rośliny wodne (chwasty, zielska wodne pnące się i śliskie) oraz kwiaty — lilie wodne, których naturalne kształty w malarstwie dekoracyjnym szczególnie chętnie wykorzystywane były w ornamentach:

„Белых лилий цветы серебристые
 Вырастают с глубокого дна [...]
 Распускаются с пышностью гордою
 Белых лилий несмые цветы.”¹⁵

Prawdopodobnie zainteresowanie poety tymi kwiatami wynikało z faktu, że należały do roślin pnących się, o giętkich, falujących łodygach, niekiedy płasko skręcających się na powierzchni wody. Ich łodygi rozrastały się na wszystkie strony i przyjmowały formy pełzających, splecionych linii. Czasem sprawiały wrażenie jakby elastycznych, krzepnących w obłę kształty. Poeta zachwycał się nimi, ponieważ tworzyły różnorodne kompozycje linearne. Linia ich łodyg: raz spokojna, zgeometryzowana, raz niespokojna, kapryśna, wijąca się i swobodna przejawiała charakterystyczne cechy secesji, to znaczy upodobanie do kompozycji asymetrycznych, dynamicznych, pełnych niepokoju. W liryce pejzażowej Konstantego Balmonta linia secesyjna pełniła swoistą funkcję kompozycyjno-stylistyczną: nie posiadała zamknięć kompozycyjnych, była niespodziewana i falista, spokrewniała się nie tylko z pnączami pędów i łodyg kwiatowych, ale także z kształtami niektórych zwierząt. Był to przede wszystkim łabędź, paw i motyl, a także wąż i żuraw („белый лебедь, [...] серебристый” [...] „я — дневной мотылек, золотой мотылек”)¹⁶. Podobnie jak artyści secesji Balmont chętnie wprowadzał do swoich pejzaży łabędzia, pawia, wążkę unoszącą się nad wodami, ponieważ ta zawężona i specyficzna obserwacja

¹³ Ibidem, s. 90.

¹⁴ Ibidem, s. 280.

¹⁵ Ibidem, s. 94.

¹⁶ Ibidem, s. 123.

natury dostarczała określonego typu linii i rzadkich harmonii barw. Łąbędzie były piękne przez swą malowniczą, śnieżnobiałą sylwetkę, przez spokój, z jakim pływały po powierzchni stawu lub strumienia. Posiadały giętkie, faliste szyje, węże — długie, wijące się ciała, żurawie i ibisy zaś — smukłe sylwety, pawie — piękne, mieniające się barwy piór, rozpostarte w wachlarze, o subtelnym rysunku i metalicznym połysku. Świat owadów reprezentowały koniki polne, ważki, świetliki — o połyskującej metalicznie błonie, na której znajdowały się gęsto użyłkowane skrzydła, będące jednocześnie jakby miniaturową konstrukcją szkieletu. Świetliki wyrażały w przyrodzie to wszystko, co mieniło się, opalizowało, błyszczało i dawało złudzenie ruchliwości i żywości świata organicznego:

„Мне снятся родные луга,
И звонкая песня кося, [...]
Протяжное пенье стрекоз, [...]
В полуночной тьме светляки.”¹⁷

Balmonta fascynowały także, z jednej strony zwierzęta rzadko spotykane lub egzotyczne, jak leopard, pantera:

„[...] Мой зверь символ Вакха меткий leopard.
Он весь — как гений вымысла прекрасный,
Отец легенд, зверь — бог, колдун и бард.
Еще люблю я черную пантеру,
Когда она глядит перед собой
В каждую — то внежизненную сферу
Как страшный Сфинкс в пустыне голубой [...]”¹⁸;

z drugiej — zwierzęta zwykle i pospolite, na przykład kot:

„[...] Моей желанной — кошку назову,
Есть искры, у нее в лоснистой шкуре,
У ней в крови — бродячий хмель страстей [...]”¹⁹

W poetyckich obrazach przyrody. Konstantego Balmonta obok formy krzywej, która służyła do unaoczniania wyglądu określonych przedmiotów: postaci zwierząt, roślin, kwiatów, obłoków, fal wodnych, płomieni, niezmiernie ważną funkcję pełniła barwa, która narzucała określone efekty wizualne, malarskie, podkreślała niewątpliwie swoisty sensualizm poezji Balmonta, gdyż odwoływała się do zmysłowej wrażliwości czytelników. W liryce artysty wyrażało się to delikatnym i wyrafinowanym operowaniem migotliwymi barwami, plamami i światłocieniami, które w utworach pejzażowych nabierały sensu autonomicznego, przyciągając uwagę czytelnika walorami estetyczno-wizualnymi:

¹⁷ Ibidem, s. 91.

¹⁸ Ibidem, s. 276.

¹⁹ Ibidem, s. 277.

„[...] О мечтанья — светлый жемчуг,
Оттневший розой алой
И глаза твои — как небо [...]”

albo

„Светло-пушистая снежинка белая [...]”²⁰

Paletą barwną u tego artysty były odcienie pastelowe, najczęściej używane w secesji: srebrnoszary, bladoszary, bladozielony, bladobłękitny, bladofioletowy, bladoczerwony, różowy, oczywiście biały — mlecznobiały, śnieżnobiały, a także pomarańczowy przechodzący miejscami w kolor malwy. W wielu utworach poety barwa stanowiła główny element obrazu poetyckiego, a same przedmioty (jakby oglądane przymrużonymi oczami) były zaledwie pretekstem do wywołania odpowiedniej impresji kolorystycznej.

Aby odkryć i zrozumieć indywidualność twórczą Konstantego Balmonta, wydobyć wartości estetyczno-ideowe poezji i sięgnąć do podstaw jego języka artystycznego, nie sposób nie podkreślić znaczenia secesji jako świata heraklitejskiego, w którym „wszystko płynie”, bowiem rzeczywistość znajduje się w nieustannym ruchu. Zamiłowanie więc Balmonta do bladej palety barwnej i form linearnych oraz zbliżonych do spirali form niektórych roślin i zwierząt odzwierciedlało niezwykle silne oddziaływanie secesji na sposób obrazowania i tworzywo poetyckie tego artysty. Jeśli uświadomimy sobie, że spirala była od czasu paleolitu symbolem księżycy²¹, to otrzymamy zespół symboli: księżyc — woda — roślinność — kobieta.

Według informacji podanej przez znanego religioznawcę, Mircea Eliade’ego, od niepamiętnych czasów ludy hołdujące tak zwanym kultom lunarnym związały ze sobą w jedną całość przedmioty takiego kultu: księżyc, wodę, roślinność i kobietę²². Trudno ustalić, czy zbieżność sensów symbolicznych tych obiektów kultowych i tematów twórczości poetyckiej Balmonta była rzeczą przypadku, czy też istniało tu jakieś głębsze podłoże psychologiczno-światopoglądowe. Możliwe, że na poezję Balmonta oddziaływały relikty prastarych kultów lunarnych, sugerowane świadomości poety przez artystów reprezentujących secesję, którzy głosili nieustanny kontakt człowieka twórcy z naturą²³.

„Восхвалим, братья, царствие Луны, [...]
Восславим, сестры, бледную Луну, [...]
Восславим, сестры, ласки и — Луну [...]”²⁴

Kult księżycy wynikał z nieustannego kontaktu człowieka z przyrodą. Ustawiczna walka z nieokiełznanym jej żywiołem o podstawy własnej

²⁰ Ibidem, s. 283.

²¹ M. Eliade: *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 156, 158, 159, 189.

²² Ibidem, s. 130.

²³ Ibidem, s. 157.

²⁴ K. D. Balmont: op. cit., s. 215.

egzystencji sprawiły, że człowiek czując się zależny od obserwowanych zjawisk przyrody, a nie zawsze mogąc je właściwie ocenić oraz odkryć rządzące nią prawa, nauczył się widzieć w niej siłę niezwykłą, nadprzyrodzoną, boską. Kult sił tej przyrody, w tym również księżycy i duchów zmarłych przodków²⁵, stanowiący treść pogańskiej religii pradawnych plemion słowiańskich, znalazł swoje odzwierciedlenie w osobistych zainteresowaniach poety, ucieleśnionych w artystycznej formie jego utworów lirycznych. Zaobserwowane przez artystę zjawisko przechodzenia księżycy w cztery kolejne fazy sugerowało głębsze utajone znaczenie „tych permutacji”, wiążąc ich z tajemniczą, cudowną, przyciągającą, nadprzyrodzoną mocą zmieniającego się regularnie satelity Ziemi.

Księżyc wiązał się tematycznie w poezji Balmonta ze światem zmarłych, poddając czytelnikowi myśl, że w okresie, kiedy jest z Ziemi niewidoczny — oświetla zaświaty:

„Я шел безбрежными пустынями
И видит бледную Луну,
Она плыла морями синими
И опускалася ко дну.
И не ко дну, а к безизмерности
За кругозорностью земной,
Где нет измен и нет неверности,
Где все объято тишиной [...].
И бродим, бродим мы пустынями
Средь лунатического сна,
Когда бездонностями синими
Над нами властвует Луна [...]”²⁶

Ukazywane w utworze sugestywne wizje okolic pustynnych i nieznanych, które jakoby okalały terytorium zamieszkałe, świat, nad którym ustalił się i trwa nasz „Kosmos”, odpowiadają raczej jego przeciwieństwu — „chaosowi”, który rzekomo rozciąga się poza jego granicami. Chaos akwatyczny, który poprzedzał akt stworzenia, w poezji Balmonta symbolizuje równocześnie regres, jaki dokonuje się poprzez śmierć, czyli to, co poprzedza życie i co po nim następuje, inaczej — przejście od stadium potencjalnego do ukształtowanego, od stanu śmierci do życia:

„Она меняется опять, [...]
 Она возникла над волной,
Как призрак сказки золотой, [...]
 Но вот сейчас, но вот сейчас
Огнем своих зеленых глаз
Она разрушит безмятежность.
Она холодный свет прольет
И волю чарами уьет
Она — сибилла и колдунья.

²⁵ M. Eliade: op. cit., s. 172.

²⁶ K.D. Balmont: op. cit., s. 211.

В душе разъялась глубина,
 Душе судьба ее видна
 В очарованьи новолунья." 27

Dzięki unaocznionym artystycznie fazom księżyca, to znaczy symbolice „narodzin, śmierci i zmartwychwstania”, Balmont niejako sugerował po-przez obrazy poetyckie sam sposób istnienia, byt człowieka w Kosmosie, jego czynny udział w życiu, to jest w „stawaniu się”, wzrastaniu i chyle-niu ku schyłkowi, w „śmierci” i swoistym „zmartwychwstaniu”. Księżyc jako bohater i źródło inspiracji formalno-stylistycznej objawiał zresztą Balmontowi-artyste, reprezentującemu w poezji nurt secesji nie tylko znany fakt, że śmierć jest nierozłącznie związana z życiem, ale także — i przede wszystkim — przypominał znamiennej Tolstojowską tezę, że śmierć nie jest ostateczna, że po niej zawsze następują nowe narodziny, że może być już tylko inną modalnością istnienia życia.

Poeta rosyjski zdawał się być przejęty niemal mistycznym uwielbie-niem świata organicznego i wyznawał pewną mglistą metafizykę życia, najbardziej chyba zbliżoną do Bergsonowskiej koncepcji *élan vital* 28. Zgod-nie z ową koncepcją należało przyjąć za logiczne i słuszne stwierdzenie, że w zjawisku wiosennej odnowy przyrody musi być co roku symbolicz-nie powtórzone zwycięstwo ładu i porządku świata nad siłami ciemności, śmierci i chaosu, jako że co roku rytmy vegetacji odślaniały jednocześnie misterium życia i aktu stworzenia. Uczestniczy symbolicznie w unicest-wieniu i odnowie świata również człowiek, który permanentnie się odra-dza, ponieważ rozpoczynał kiedyś nowe istnienie, będąc obecny przy two-rzeniu się świata.

Motywowo poetyckim księżyca w poezji Balmonta towarzyszą zatem i inne, pochodne od niego motywy: erotyzm, płodność, mitologia kobiety i ziemi i tym podobne. Wiara, że ziemia rodzi ludzi, posiada szeroki zasięg kulturowy i uniwersalny sens światopoglądowy. W wielu językach świata człowiek nazywa się „zrodzony z ziemi”, a więc kobieta oraz związane z nią poczęcie i rozwiązanie stanowią jakby mikrokosmiczne wersje wzor-cowego aktu, dopełnionego przez ziemię: matka ludzka naśladuje tylko i powtarza praakt pojawienia się życia w łonie ziemi.

W liryce Balmonta daje się odczytać secesyjne upodobanie do two-rzenia wizji poetyckich z życia świata przyrody, sugerujących odkrywanie rodzajów, gatunków płci i rozmnażania, wielkich misteriów przyrody, objawów tajemniczej, irracjonalnej potęgi życia.

Artyści reprezentujący nurt secesji, a więc i Konstanty Balmont, po-dobnie jak to wcześniej już czynił Heraklit z Efezu, głosili w swojej sztuce teorię wiecznego ruchu i zmienności form życia w świecie (*panta rei*),

²⁷ Ibidem, s. 214.

²⁸ *Krótki zarys historii filozofii*, tłum. z ros., Warszawa 1965, s. 742.

upatrując w wewnętrznych przeciwieństwach zjawisk przyrody przyczynę, swoisty motor ich rozwoju. Podobnie jak i inni poeci-symboliści, Konstanty Balmont poprzez ukształtowanie świata przedstawionego, w swych wierszach sugerował odbiorcy, że w naturze nie ma nic stałego, a ruch i płynność są właściwe nie tylko wodzie i płomieniowi, ale wszystkiemu co istnieje. Zmienność świata, pęd życiowy (*élan vital*) w poezji Balmonta cechuje już nie tylko wszystkie istoty organiczne; także i w świecie opisywanych przezeń przedmiotów martwych i pojęć abstrakcyjnych obserwujemy dążenie do zmiany stanów, cech, jakości:

„Слова — хамелеоны,
Они живут спеша.
У них свои законы,
Особая душа.
Они спешат меняться,
Являя все цвета;
Поблекнут — обновлятся,
И в том их красота!
[...] Желая вечной сказки,
Они в себе таят
И сказка длится, длится
И нарушает плен.
Как сладко измениться,
Живите для измен.”²⁹

Zgodnie z hasłem secesji, głoszącym „zwrot do natury”, rosyjski wirtuoz słowa poetyckiego „studiował” i artystycznie przeżywał tę rzeczywistość. Dzięki samodzielnym poetyckim obserwacjom świata, nie tylko rozszerzył on znacznie rejestr tradycyjnych motywów poezji, lecz i odświeżył niejako sam sposób ich lirycznego widzenia. Zrozumiał powszechne poczucie ponadczasowej i ponadlokalnej łączności wyobraźni ludzkiej z kosmiczną naturą wszechświata.

Ciągle poszukiwania, próby, eksperymenty artysty prowadziły często na „manowce” literackie, wiodły niekiedy do tworzenia dzieł niepełnowartościowych, czysto ornamentalnych. Artysta unikał wszelkiej „literackości”, zerwał z naśladowaniem wzorców stylistycznych poprzednich okresów literackich, kontynuował zaś poszukiwania form niekiedy czysto zdobniczych, niezależnych od sensów logicznych w poezji, w tym zdobnictwie upatrując niekiedy główny cel swojej twórczości.

Jednak trudno odmówić poecie zasługi odnowy języka poetyckiego wraz z odnową światopoglądu artystycznego. Ze swym antyhistoryzmem, antytradycjonalizmem, ze swym zapalem do eksperymentów, reprezentował Balmont na przełomie XIX i XX wieku poezję nowatorską i na swój sposób rewelacyjną. Artysta ukazywał świat alogiczny, nie ujęty w żaden z góry założony schemat, usiłował raczej oświetlać niż rozwiązywać za-

²⁹ K.D. Balmont: op. cit., s. 233.

gadki bytu. Zerwał z tradycyjną techniką kompozycyjną, co doprowadziło go do stosowania kompozycji luźnej, sugerującej swobodny przebieg zdarzeń, jakby na oczach czytelnika, kompozycji wieloaspektowej, polifonicznej (w której niebываłą rolę odgrywają nadmiernie nagromadzone epitety), zestawianiu treści na drodze swobodnego kojarzenia bez interpretacyjnej motywacji, ukazywaniu względności czasu i wielości punktów widzenia.

Balmont zdynamizował swoją wypowiedź poetycką poprzez „ruch” akcentów oraz przesunięcia logicznych punktów ciężkości, ruch „pointy” lirycznej (kulminacji — zakończenia) na przestrzeni całego utworu. W różnych wierszach pointa została różnie rozmieszczona. Dostrzec to można, śledząc delikatną i wyrafinowaną „grę” wątków motywicznych, krótkich i jakby niedopowiedzianych, „grę” będącą zarazem bogatym falowaniem różnych odcieni nastrojowych, akcent przenosi się na ich walory zmysłowo-brzmieniowe. Tak więc ważna jest nie tylko linia krzywa, przedstawiona wizualnie w planie przedstawienia, ale istotna jest także „krzywa” intonacji frazy poetyckiej oraz linia wynurzających się fraz w graficznej strukturze tekstu wierszy.

Wiersze Balmonta odznaczają się niezwykle melodyjnością, którą artysta osiąga za pomocą powtórzeń, refrenów, rymów wewnętrznych, aliteracji, pełniących funkcję czynnika rytmizacyjnego i pozwalających efektywnie wykorzystać wartości dźwiękowe słów, sylab i głosek:

„[...] На версты и версты протянулось болото,
Незабудки, кувшинки, кувшинки, камыши,
Болото раскинулось властно и широко,
Шепчутся стебли в изумрудной тиши.”³⁰

Innowacje warsztatu poetyckiego Konstantego Balmonta miały doniosłe znaczenie w procesie kształtowania się liryki nowoczesnej. Był on prekursorem i pionierem dążeń późniejszych; jego twórczość poetycka była etapem między historyzmem wieku XIX i sztuką nowoczesną XX wieku. I chociaż poeta napisał wiele utworów mało wartościowych, to jednak pozostawił po sobie dzieła, które — jak się zdaje — stanowią trwały wkład do sztuki europejskiej. Są to przede wszystkim utwory, napisane do roku 1903; cenimy je przede wszystkim jako zapowiedzi lub zaczątki kierunków późniejszych, a także dla ich swoistego czaru i wdzięku. Poeta wtajemniczony we wszystkie środki ekspresji symbolistów i wpatrzony w piękno klasyczne doskonale panował nad słowem, stworzył kunsztowną strofę, oddziaływał świeżością metafory i obrazu poetyckiego, stworzył poezję sławiącą nieprzemijające piękno ojczyzno-krajobrazu.

³⁰ Ibidem, s. 295.

Гражина Левандович-Боциан

КОНСТАНТИН ДМИТРИЕВИЧ БАЛЬМОНТ И СТИЛЬ МОДЕРН

Резюме

К концу 19-го и в начале 20-го века в искусстве всей Европы господствовал стиль, называемый стилем модерн. С 1895 года воздействием этого стиля была подчинена лирика русского символиста К.Д. Бальмонта. Искусство модерна внушило Бальмонту плавные, живые образы природы, отвечающие изменчивым настроениям. Определенные эмоциональные состояния подчеркивались мотивами цветов, излюбленными художниками модерна. Спиральные формы растений и животных подчеркивали визуализацию художественных эффектов этой поэзии. Формальные эксперименты К.Д. Бальмонта были значительным фактором в развитии русской поэзии, ибо они наметили дальнейшие пути ее развития.

Grażyna Lewandowicz-Bocian

KONSTANTY BALMONT AND SECESSION

Summary

At the end of the XIX and the opening years of the XX century in the whole of Europe the style known as Secession prevailed. As from the year 1895 the symbolist lyrics written by the Russian poet Konstanty Balmont clearly show the influence of this style. The art of the Secession period provided Balmont with portrayals of nature that were fluid, full of movement, reflecting a variability of moods. Particular emotional states were shown up by the motifs of the flowers so beloved of the Secession artists. Forms of plant and animal life approximating to the spiral shape underlined the effects of the painter's art visualised in this poetry. Konstanty Balmont's experiments in form represented an important moment in the development of Russian poetry, determining as they did the further path of this development.